

Bibliothèque académique **Thèses et mémoires proclamés en 1994**

Gilbert David

Numéro 17, printemps 1995

De la conservation à l'analyse : La leçon des archives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041246ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041246ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

David, G. (1995). Bibliothèque académique : thèses et mémoires proclamés en 1994. *L'Annuaire théâtral*, (17), 185–219. <https://doi.org/10.7202/041246ar>

Bibliothèque académique

THÈSES ET MÉMOIRES¹ (proclamés en 1994)

A. UNIVERSITÉ LAVAL

(Département des littératures)

**BÉDARD, Ghislain, *Organisation spatiale et processus interactionnels au théâtre.*
L'exemple de «Les Feluettes» de Michel Marc Bouchard. [M.A.]**

L'école de Palo Alto envisage la communication sous un angle nouveau — le modèle systémique, par opposition au modèle traditionnel du télégraphe — et postule l'impossibilité de ne pas communiquer. Erving Goffman, sociologue, et Edward T. Hall, anthropologue, qui se réclament de cette conception, ont élaboré un appareil conceptuel original pouvant dépeindre les comportements non verbaux des individus en société. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, livre majeur du premier auteur, fait état des comportements sociaux au quotidien en les comparant au jeu dramatique: pour lui, chaque personne joue différents rôles précis dans des contextes donnés.

En utilisant quelques concepts sociologiques élaborés en ce sens par Goffman, telles les notions de «rôle», de «représentation», de «territoire», d'«équipe» ou de «région», et

¹ À moins d'une indication contraire, les résumés des travaux répertoriés sont ceux des diplômés.

en empruntant à la dynamique spatiale de Hall, dénommée «proxémie», quelques autres concepts éclairants, qui tous décrivent la réalité de la vie quotidienne, nous avons tenté d'en faire l'application au théâtre lui-même. Affirmant comme postulat de base que les relations établies entre les personnages d'une pièce, et entre ceux-ci et leur milieu, sont une reproduction des relations mêmes que Goffman et Hall ont observées dans le quotidien entre les individus eux-mêmes et avec leur environnement, nous formulons, à partir de l'analyse de l'analyse subséquente, quelques propositions théoriques pouvant alimenter les recherches dans le domaine théâtral et ayant aussi le mérite d'élargir les perspectives de l'analyse dramatique actuelle.

Le Québec des années 1980 est témoin de l'apparition d'une série d'œuvres dramatiques renouvelant la scène théâtrale: on observe, de fait, l'éclosion de jeunes auteurs qui se démarquent par leur dynamisme créatif et la nouveauté de leur écriture. La pièce *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard en est un exemple des plus éloquents... Elle est créée en 1987 à la salle Fred-Barry par le Théâtre Petit à Petit, en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des arts, dans une mise en scène d'André Brassard, assisté de Lou Fortier.

C'est cette production théâtrale incontournable qui sert de support à l'analyse se donnant pour but de dégager, à l'aide des concepts retenus, la logique de la communication inhérente à la pièce et de rendre compte de la complexité des rapports qui s'établissent entre les personnages eux-mêmes, dont certains se distinguent par leur caractère marginal, et avec leur milieu. L'observation des comportements des personnages permet de dégager les règles particulières auxquelles ceux-ci doivent se conformer ou se confronter à l'intérieur du système mis en place par cette œuvre dramatique marquante de la dramaturgie québécoise.

* * *

LALIBERTÉ, Hélène, *Le Langage de l'espace dans «26^{bis}, impasse du Colonel Foisy» et «Le Printemps, monsieur Deslauriers» de René-Daniel Dubois.* [M.A.]

Le présent mémoire porte sur l'espace, et plus spécifiquement sur l'espace dramatique dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* et *Le Printemps, monsieur Deslauriers*, deux partitions théâtrales de René-Daniel Dubois, auteur, comédien et metteur en scène québécois. Dans un premier chapitre, nous exposons les concepts inhérents à l'espace

dramatique sur lesquels s'appuie notre démarche, d'une part, en les structurant en fonction d'un schéma d'analyse qui rende compte, le plus clairement possible, de toutes les facettes relatives à l'univers de l'espace fictionnel et, d'autre part, en examinant comment, à l'intérieur du texte dramatique, s'inscrivent les marques spatiales reliées à ces concepts. Dans les deux chapitres suivants, nous procédons successivement à l'examen des données se rattachant à l'espace dramatique dans les textes de Dubois, nous permettant ainsi de décoder et d'approfondir le sens de chacune de ces pièces et, par le fait même, d'arriver à esquisser une vision globale des œuvres du corpus par l'intermédiaire du décryptage de leur organisation spatiale.

* * *

LESSARD, Caroline, *Sur les traces de Chopin. Entre Québec et Buenos Aires.* [M.A.]

Le but poursuivi en traduisant *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* est de faire découvrir à une population d'expression française, une culture particulière au peuple argentin, mais surtout et avant tout, de faire connaître un auteur de la renommée de Roberto Cossa, et ce, à travers un langage théâtral. Sinon le plus célèbre, cet Argentin figure parmi les grands dramaturges du vingtième siècle en Amérique du Sud. Depuis 1964, il s'impose par son style et par un travail en continuelle évolution. Les événements sociopolitiques de l'Argentine constituent la trame de fond de ses pièces. Ses personnages font généralement partie de la classe moyenne; ceux de la famille Galan dans *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* n'y échappent pas. À l'image du pays et de ses habitants, les personnages sont empreints de nostalgie et de mélancolie; ils vivent dans un monde imaginaire en dehors de la réalité et dans lequel le souvenir de Chopin occupe une place importante.

* * *

LOFFREE, Carrie Lynn, *L'Ambiguïté raisonnée de «Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans» de Normand Chaurette.* [M.A.]

Ce mémoire vise à éclairer l'ambiguïté de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette. Une nouvelle méthode d'analyse théâtrale, la *pragmatique de la communication*, a servi pour cette étude qui fait appel aux théories du jeu, du paradoxe ainsi que de la double contrainte. Il appert que Chaurette a délibéré-

ment accentué la nature ambiguë du théâtre, en créant une pièce difficile qui exige la participation imaginative des spectateurs. Le mémoire se termine par quelques suggestions susceptibles d'aider le public à s'orienter dans les univers imaginaires complexes des pièces de Chaurette ainsi que dans ceux d'autres auteurs de la «nouvelle dramaturgie» québécoise, tendance dramaturgique récente qui conteste l'esthétique réaliste.

* * *

PAQUETTE, Christine, *Pour une approche systémique du comique. Exemples moliéresques et cinématographiques d'illusion comique.* [Ph.D.]

Nous proposons une nouvelle approche du comique inspirée de la théorie des systèmes ou, plus précisément, de la *nouvelle communication*. Dans une première partie, nous faisons le tour de la problématique du comique. Cela nous permet de mettre en valeur deux théoriciens dont nous nous réclamons: Bergson et Bakhtine. Puis, dans la foulée de Freud et de Mauron, nous abordons les paramètres psychologiques du rire. Enfin, nous mentionnons les thèses de Koestler et de Fourastié, dans la mesure où ils se sont intéressés à la logique du comique. Nous avons conclu que le seul à avoir découvert la clef de ce qui est propre au comique était Bakhtine. Selon nous, c'est encore le monde à l'envers avec son renversement des valeurs, ses détronements, etc. qui provoque le rire. Cette hypothèse a servi de matrice à toutes nos analyses subséquentes.

La seconde partie effectue la synthèse entre nos conclusions sur le comique et l'approche systémique. Nous précisons tout d'abord le cadre théorique dans lequel nous situons en examinant les principales notions de la théorie des systèmes. Pour faire la transition entre cette théorie et l'analyse littéraire, nous avons fait appel à la *nouvelle communication* qui interprète le phénomène de la communication interpersonnelle comme un système. Nous avons alors considéré le comique et le rire en tant que communication. Nous développons notre méthode au cours de trois chapitres dont chacun met en relief un aspect de l'analyse systémique. Le premier est consacré à la hiérarchie des systèmes. Le chapitre suivant étudie la dynamique du système. Dans le dernier, nous traitons d'un procédé comique récurrent, l'interférence de séries qu'il fait entrer en collision deux systèmes ayant chacun leur logique. Nous illustrons notre propos par de nombreux exemples tirés du théâtre de Molière, mais aussi du cinéma actuel.

L'analyse systémique nous permet ainsi de découvrir la dynamique de l'interrelation qui existe entre le comique et son effet pragmatique, c'est-à-dire le rire. Le comique est une métacommunication qui propose un commentaire sur les faiblesses du système social. Le rire qui répond à ce discours est aussi une métacommunication. Il indique que le message est perçu comme un jeu. Le rire n'a donc pas changé de fonction depuis l'époque du carnaval, il nous libère des contraintes sociales.

B. UNIVERSITÉ M^C GILL

(Département d'études italiennes)

MASTROGIANAKOS, John, *The Role-within-the-Role: Two Pirandellian Novellas and their Dramatic Adaptation*. [M.A.]

Les deux nouvelles de Pirandello, *La Verità* et *Certi obblighi*, et la pièce de théâtre, *Il Berretto a sonagli* que l'auteur en a tirée, semblent traiter le thème de l'adultère. Les dilemmes des trois protagonistes sont le résultat des transgressions sexuelles de leurs femmes, qui leur imposent, à leur tour, certains «obligations». Pourtant, les thèmes de l'adultère et de la trahison ne sont que des éléments de surface, dont Pirandello se sert afin d'examiner la nature théâtrale de l'identité, ainsi que toute expérience sociale. Plus proprement dit, les trois œuvres en question montrent comment le rôle-dans-le-rôle aide à conserver l'identité des trois maris, en les protégeant contre l'humiliation sociale.

Puisque tous les personnages de Pirandello jouent des rôles et, par conséquent, épousent de multiples identités, cette thèse étudie la fonction et la signification de cette technique soit dans un contexte narratif, soit dans un contexte théâtral. Elle essaie de montrer que, tout en étant une caractéristique commune aux trois œuvres, c'est cependant dans l'adaptation théâtrale que le rôle-dans-le-rôle par rapport à l'identité acquiert un traitement plus visible et efficace.

(Département d'Études allemandes)

MUELLER, Ruediger H., *Die Arbeits Odon von Horvaths am Beispiel der «Geschichten aus dem Wiener Wald»*. [M.A.]

Cette thèse veut tenter de démontrer comment le dramaturge Odon von Horvath s'y est pris pour l'élaboration de ses personnages tirés de la pièce très populaire «Volksstück» «Geschichten aus dem Wiener Wald» et ce, à partir des différents articles parus sur le «Volksstück» ainsi que la pièce elle-même. Le premier chapitre contient une courte biographie de Horvath. Le second dresse un bref historique de «Volksstück», une compréhension de «Volksstück» vue par son auteur et une série de critiques portant sur la théorie du «Volksstück» ainsi qu'un court résumé de la version finale «Geschichten aus dem Wiener Wald». Volksstück in drei Teilen.» Cette thèse veut également tenter de recréer la généalogie des personnages Zauberking, Alfred, Marianne et Oskar et veut donner les raisons possibles de l'évolution de chacun. Cette thèse traite aussi un exemple du développement de l'indication scénique. Finalement, les implications politiques et religieuses sont considérées seules et en rapport avec les personnages.

(Département d'Études classiques)

PEARCEY, Linda, *The Erinyes in Sophocles' «Oedipus at Colonus»*. [M.A.]

Dans le premier chapitre de cette thèse, on explore l'identité des Euménides, déesses qui peuplent l'*Oedipe à Colonne* de Sophocle. Par l'étude du langage et du contenu de deux rites importants qui se trouvent dans la pièce, on prouve que leur titre est un euphémisme; ces déesses sont les Érinyes d'Eschyle transformées.

Le sujet du deuxième chapitre traite d'*Oedipe* et de son péché. Malgré qu'il soit coupable d'avoir commis les crimes abominables d'inceste et de parricide, *Oedipe* semble être épargné par la vengeance des Érinyes. En révisant les accusations portées contre lui, on révèle qu'*Oedipe* est un homme moralement innocent.

Dans le dernier chapitre, il s'agit de l'apothéose d'Œdipe et du rôle joué par les Euménides. L'examen de l'action dramatique de la pièce démontre qu'Œdipe, homme dont la nature héroïque est innée, mérite d'être appelé héros. Mais pour atteindre ce but, il lui faut l'appui des Euménides.

C. UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

(Département des Lettres et Communications)

SCHELLENBERG, Michael, *Bingo As Salvation? A Comparison of Michel Tremblay's «Les Belles-Sœurs» and Tomson Highway's «The Rez Sisters»*. [M.A.]

Le bingo hante les lieux de la pièce de Tomson Highway, *The Rez Sisters* (traduite en français par Jocelyne Beaulieu sous le titre *Les Reines de la Réserve* et présentée par le Théâtre populaire du Québec) et des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Ces deux pièces se signalent par le portrait qu'elles tracent d'une couche de la société qui était jusque là pour ainsi dire absente de la dramaturgie canadienne. La première pièce se situe dans une réserve indienne, la deuxième dans un quartier ouvrier de Montréal. Néanmoins, les structures archétypales qu'elles renferment dépassent les frontières locales pour accéder au domaine universel de l'expérience humaine. Dans ces pièces, il n'y a pas de personnage principal; ce sont plutôt tous les personnages dans leur ensemble qui font figure de protagoniste. Ce n'est donc pas le sort d'une seule personne qui est en jeu, mais celui de toute la communauté, incarnée par les personnages féminins de ces pièces. Dans les deux cas, le bingo représente la lueur d'espoir et la planche de salut qui leur sont refusées dans leur milieu respectif.

Une étude comparative des *Belles-Sœurs* et des *Rez Sisters* fournit une excellente occasion de scruter les rapports entre les théâtres francophone et anglophone au Canada. Fait intéressant à noter, il s'agit jusqu'à présent d'un champ presque entièrement inexploré. C'est d'ailleurs le fait que Tomson Highway lui-même ait affirmé avoir été grandement influencé par les pièces de Michel Tremblay qui m'a fourni l'inspiration pour la présente étude. L'influence exercée par Tremblay sur Tomson Highway m'a incité à

jeter un nouveau regard sur leur œuvre dramatique. Dans cette étude, je me penche sur les rapprochements possibles à faire entre deux dramaturges qui semblent par ailleurs se situer à l'opposé l'un de l'autre. De plus, le fait que les pièces de Tomson Highway représentent non seulement une voix anglophone, mais aussi une voix autochtone ajoute une toute nouvelle dimension à mes recherches. En ce sens, mon analyse comparative, au-delà de la question des influences dont elle s'occupe d'abord, étudie les fondements structurels et idéologiques qui sous-tendent les liens entre les deux pièces, de même qu'entre les deux communautés qui y sont représentées et sur lesquelles se penchent les auteurs dramatiques.

Si Michel Tremblay est considéré comme le plus important dramaturge québécois, on peut certainement dire de Tomson Highway qu'il est le plus important dramaturge autochtone au Canada. Ce dernier s'est fait une renommée avec deux pièces, *The Rez Sisters* et *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, qui ouvrent ce que Highway appelle le Cycle des Reines de la Réserve («The Rez Cycle»), composé de sept pièces se déroulant dans un même lieu, projet dramatique à rapprocher du Cycle des Belle-Sœurs de Tremblay.

Tomson Highway et Michel Tremblay sont tous deux considérés comme des leaders de leur milieu littéraire et ont tous deux la particularité d'être les premiers dramaturges à avoir brossé de l'intérieur un tableau réaliste de leur société respective. C'est ce portrait même de leur communauté qui donne à leurs pièces une dimension politique.

On peut voir comme une «mémoire collective» les œuvres dramatiques de Tomson Highway et de Michel Tremblay, dont l'une des fonctions est la représentation rituelle d'une collectivité, soit la réserve indienne pour Highway et le Plateau Mont-Royal pour Tremblay. Le souci qu'ont eu les deux dramaturges de présenter dans leur pièce leur vision d'une société en mal de réformes est caractéristique de ce théâtre foncièrement politique. En effet, les possibilités qui s'offrent aux personnages dans la communauté représentée constituent l'essence même de la politique. Les mythes qui orientent la vie de ces femmes et les croyances qui leur permettent de tolérer le désespoir, qu'il est possible notamment de déceler dans le dénouement de chaque pièce, traduit la position idéologique de son auteur.

En comparant *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay avec *The Rez Sisters* de Tomson Highway, j'explore les liens de nature politique entre une œuvre dramatique et la société

qu'elle dépeint. La présente étude cherche en outre à approfondir la notion d'influence littéraire. La comparaison des structures dramatiques des deux œuvres ne permet ainsi d'en établir les ressemblances et les différences. Dans le chapitre III, j'étudie la manière utilisée par chaque dramaturge pour mettre en scène le groupe social auquel il s'intéresse. Le chapitre IV porte sur les mécanismes de survie déployés par les personnages. L'analyse des rapports entre les croyances religieuses traditionnelles et non traditionnelles représentées dans ces pièces, ainsi que l'étude du rôle essentiel joué par le jeu de hasard, comme le bingo, dans la vie des personnages, me permettra d'explorer à quel point l'aliénation vécue par ceux-ci tire sa source dans les incohérences et les échecs de leur système de valeurs. Enfin, on trouvera au chapitre V une étude comparative du dénouement de chaque pièce, le dénouement constituant un élément crucial pour évaluer la possibilité d'un espoir de changement des conditions de vie des personnages de ces œuvres dramatiques.

L'une des différences fondamentales entre *Les Belles-Sœurs* et *The Rez Sisters* réside dans la base spirituelle des communautés représentées dans chacune des pièces. En effet, si la spiritualité autochtone, jamais étrangère à l'univers des réserves indiennes, est une énergie positive et vivifiante, la domination catholique qui pèse sur le Plateau Mont-Royal est source de tensions étouffantes et mortelles.

Les œuvres dramatiques de Michel Tremblay et de Tomson Highway ont émergé d'une conjoncture politique particulière. On a reconnu dans *Les Belles-Sœurs* et *The Rez Sisters* les pierres angulaires des dramaturgies québécoise et autochtone contemporaines. Michel Tremblay et Tomson Highway sont parvenus tous deux à mettre à l'avant-plan les problèmes des groupes sociaux marginalisés auxquels ils étaient associés. Tout comme *Les Belles-Sœurs* ont été présentées au Québec au moment où les questions de souveraineté culturelle commençaient à y être débattues, la pièce *The Rez Sisters* surgit au milieu d'un débat sur la souveraineté autochtone. Il reste à souhaiter que le théâtre autochtone auquel Tomson Highway a ouvert la voie connaisse un essor aussi remarquable que le «Nouveau Théâtre québécois» auquel *Les Belles-Sœurs* avaient donné le coup d'envoi.

D. UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(Département de Théâtre)

BOILEAU, Chantal, *La Mort de Blanche. Drame en 22 tableaux précédé d'une réflexion sur l'utilisation des formes du tragique.* [M.A.]

Le but de ma recherche était de déterminer dans quelle mesure et de quelle façon *la Mort de Blanche*, pièce présentée en octobre 1992 au studio d'essai Claude-Gauvreau, actualisait les formes du tragique.

Pour ce faire, il a fallu réfléchir sur la tragédie, le drame et le mélodrame, genres façonnés par le tragique. Comme *La Mort de Blanche* emprunte aux trois formes, les moments où le tragique devient tragédie, drame et/ou mélodrame ont été répertoriés et analysés. Ces recherches ont permis d'inscrire *La Mort de Blanche* dans le courant dramaturgique actuel qui veut que le drame moderne emprunte à plusieurs genres à la fois.

Par ailleurs, mes lectures m'ont poussée à explorer la pertinence d'écrire des tragédies en 1993. Est-ce possible? Est-ce nécessaire? Pourquoi la tragédie est-elle nimbée de cette auréole glorieuse? Est-elle dépositaire d'un secret que la tradition a oublié de nous léguer?

La conclusion qui s'impose est qu'il est très difficile d'écrire en ce moment une tragédie puisque ce genre repose essentiellement sur le choix entre une valeur humaine et une valeur spirituelle. Or, dans notre société post-moderne, la spiritualité est quasi absente de nos préoccupations. Malgré le fait qu'on sente chez plusieurs un besoin de retrouver le lien avec la cosmogonie, tant que cela ne sera pas le fait de la majorité, la tragédie ne sera pas vécue comme telle par les spectateurs. Car il est essentiel que tous croient pour que la tragédie soit.

* * *

NAVARRO I AMOROS, Antoni, *Analyse d'un modèle d'enseignement de l'art dramatique de l'UQAM et son utilisation dans la création d'ateliers de la littérature catalane à des élèves du secondaire.* [M.A.]

Malheureusement, dans les débats que soulèvent les différentes méthodes d'enseignement de la littérature, les fondements essentiels de la pédagogie ont été négligés dû à l'urgence de modifier l'enseignement de la littérature qui était construit sur le modèle diachronique. Les préoccupations pour trouver des approches valides ont déclenché l'apparition de multiples modèles pour enseigner la littérature, en partant de différentes sortes de manuels jusqu'au ateliers d'écriture actuels. Au fur et à mesure qu'apparaissaient ces modèles, ceux-ci se présentaient comme des solutions presque définitives. Finalement, si nous analysons en profondeur le problème, nous verrons que ce que l'on critiquait du modèle historiciste, ce n'était pas tellement l'approche diachronique des différentes époques littéraires comme les manuels et les pratiques qu'ils ont engendrés: académistes, mémoristiques, unidirectionnels, fermés, etc.

Le concept de l'artiste-pédagogue, en faisant référence à l'animateur des ateliers d'art dramatique, nous a inspiré l'idée de chercher dans le domaine du théâtre un modèle de planification des ateliers de littérature. L'approche communicative, de ce point de vue, nous semblait plus complète et enrichissante, que du côté de l'enseignement des langues. Nous avions le pressentiment que l'on aurait une plus grande facilité pour trouver des activités concrètes, diversifiées et progressives; une meilleure combinaison des aspects de compréhension et production de textes; et finalement, plus de possibilités d'élargir l'horizon cognitif et culturel des élèves. Ce n'est pas pour rien que la didactique de l'enseignement des langues a pris, à partir des différentes formes théâtrales, toutes sortes d'exercices et activités (mise en scène, jeux de rôles, simulations, dialogues dirigés ou improvisation).

Pour enseigner la littérature, tous les domaines de la culture peuvent nous aider, ce qui reste toujours important à savoir est que tous les essais littéraires spécialisés, comme les méthodes d'analyse littéraires et les différentes approches didactiques, ne sont pas une finalité en soi. Au contraire, elles doivent être un moyen en plus que les professeurs utilisent pour la planification des unités didactiques. Si l'on accepte ce principe, nous concluons que toutes les méthodes ou approches ont des avantages et des inconvénients. Et surtout que les professeurs de littérature profiteront des aspects pertinents de chacun d'eux en fonction du sujet que l'on traite, le groupe et les objectifs que l'on vise. Bref,

nous tenions à quelques principes pédagogiques de base: la diversité, la différenciation et l'intégration dans le champ de rédaction de consignes; l'articulation de notre pratique didactique en fonction de nos destinataires, c'est-à-dire les adolescents; et la recherche d'activités créatives dans la dimension paralittéraire pour éviter la réduction de l'enseignement du cours de langue et littérature à un cadre trop restrictif.

* * *

BAILLARGEON, Andrée, «Bangladesh-Chimère». Performance vidéo précédée d'une réflexion sur l'application de la théorie des rhizomes de G. Deleuze. [M.A.]

«Bangladesh-Chimère» est une expérience multidisciplinaire impliquant une installation, un vidéo et son moniteur et deux personnages. L'expérimentation fut conduite à partir du concept de corps sans organe (C_{so}) de Gilles Deleuze et Félix Guattari. La caractéristique principale du (C_{so}) est qu'il se constitue en système acentré et non hiérarchique. Les (C_{so}) sont avant tout des mobilités, des systèmes de circulation d'affects entre les différents éléments constitutifs de la vidéo performance et les spectateurs. Ainsi, entre des systèmes de signes différents peuvent se construire non pas une narrativité linéaire et commune à tous, mais des constructions en transformation continuelle et des ensembles flous dits rhizomes². Cette mobilité inhérente aux C_{so} provoque la déstabilisation d'un sens qui se donnerait comme entier (message ou information). Face à cette situation, le spectateur devient responsable d'une expérience par laquelle il est invité à renouveler son ancrage avec le réel. Cette responsabilité du spectateur est celle d'une sélection active de signes et de moments par laquelle se cherche, individuellement, l'espace d'une rencontre intime entre soi-même et un autre.

Au niveau de l'œuvre elle-même, l'expérimentation du rhizome fut en fait un corps à corps avec un processus de création sensible et intuitif. Dans l'absence de scénario, le texte d'accompagnement a été élaboré à partir de moments choisis en fonction de leur capacité à privilégier une lecture. C'est à partir de ces moments que nous avons compris

² «Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-êtré, intermezzo [...]. Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une à l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu» (G. Deleuze et F. Guattari, *Milles plateaux*, p. 36).

tout le risque qu'implique une pensée rhizomatique traçant sans cesse une ligne fragile toujours à la limite même de l'apparition ou de la chute du sens.

* * *

BERGERON, Louise, *Écriture d'une pièce pour adolescents à partir des caractéristiques du théâtre de l'absurde; suivie d'une réflexion sur la pragmatique.* [M.A.]

L'objectif premier de ce mémoire-crédation est l'écriture d'un texte de théâtre *comique* avec des adolescents, à partir de leurs improvisations influencées par certaines caractéristiques du théâtre de *l'absurde*. Deuxièmement, nous analysons par l'approche pragmatique *conversationnelle* un extrait de ce texte de création d'auteur collectif *L'Éternel Recommencement*.

Ce document de recherche se divise en trois chapitres. Au premier chapitre, le processus d'écriture nous amène premièrement à observer les formes du langage éclaté; la difficulté à communiquer et la perte de l'identité du personnage dans le théâtre de l'absurde, tributaire de trois grands dramaturges des années cinquante. Ensuite, nous abordons sous forme de compte rendu quelques éléments du contenu thématique de notre démarche d'écriture avec les adolescents, la mise en relief des objectifs et des techniques d'improvisation, lesquelles nous apportent thématique, thèmes, personnages, langage et situations.

Dans le second chapitre, nous proposons en premier lieu une réflexion sur la *pragmatique* du point de vue linguistique et sémantique. Ensuite, nous voyons comment ses valeurs théoriques et pratiques comme outil d'analyse, nous ont permis de découvrir le sens de l'énoncé (ce qui est dit) et de l'énonciation (la manière de le dire) dans un dialogue comme *conversation*. Par la suite, il est question d'une controverse entre l'écrit parlé et la parole écrite dans le texte de théâtre contemporain qui utilise de plus en plus la langue quotidienne. En dernier lieu, nous analysons du point de vue de la pragmatique *conversationnelle* un extrait du texte de création, le dialogue *Dualité: Naître-Mourir*. Pour ce faire, nous observons les éléments théoriques de la linguistique du point de vue pragmatique (sens réel) et sémantique (sens littéral) et les approches méthodiques des règles de la conversation qui suggèrent de repérer tous les énoncés dans le texte pour connaître les personnages dans leurs interactions, ce qu'ils disent et pourquoi ils le disent.

Finalement, le troisième chapitre propose une analyse par l'approche pragmatique *conversationnelle* dudit dialogue, du point de vue pragmatique et sémantique, sous sa forme écrite. L'exposé des commentaires se présente réplique par réplique, et porte sur différents aspects du sens du langage sans tenir compte des éléments psychologiques, socioculturels et des idées préconçues. Dans cette analyse, nous nous questionnons sur la forme et le sens de l'écriture du texte de création qui est le reflet des improvisations des adolescents; de l'incommunicabilité et du langage éclaté, troué comme dans le texte de théâtre de l'absurde et contemporain.

* * *

BERTRAND, Lucie, *Mise en espace d'un récital et essai d'élaboration d'une méthode de «coaching» corporel auprès des chanteurs classiques.* [M.A.]

Ce texte sur l'apport de l'expression corporelle et de certaines techniques théâtrales aux chanteurs lyriques se divise en trois chapitres.

Le premier chapitre exposera les débuts de cette démarche auprès des chanteurs. Les premières sessions de *coaching* étaient surtout des sessions d'observation et de découverte des différents problèmes que rencontraient les chanteurs.

Le deuxième chapitre décrit certains des exercices que j'ai créés spécifiquement pour pallier les problèmes que j'avais observés. Ces exercices pourraient constituer une formation de base répondant non seulement aux besoins qu'ont les chanteurs, mais au désir grandissant qu'ils ressentent de découvrir les qualités expressives du corps.

Le troisième chapitre témoignera de la mise en application de certains exercices dans la mise en scène du spectacle *Muance*. J'expliquerai le travail que nous avons fait en répétition sur le texte et sur l'interprétation de l'œuvre d'Isabelle Panneton intitulée *Sommeils*. Cette œuvre démontre bien, je crois, comment Lorraine Fontaine a surmonté certains problèmes.

* * *

BOILY, Claude, *Le Tao de l'acteur. Essai sur les fondements métaphysiques du théâtre.* [M.A.]

Cet essai propose de découvrir la Voie (tao) de l'acteur par un examen général de ce qui la détermine. Au début du parcours, nous préciserons certains fondements qui soutiennent la pratique théâtrale afin de nous acheminer par la suite vers d'autres considérations relatives à l'art de l'acteur.

Nous verrons ainsi que la Conscience est le *Théâtre du jeu de la Représentation*, qu'elle est intimement liée à l'Énergie, et que son caractère explique l'existence même du phénomène théâtral.

Nous nous arrêterons plus spécifiquement à l'intersection qu'occupe la Science et la Tradition, essayant de déterminer pourquoi la Conscience en ces domaines respectifs est l'expression de la Présence absolue. Nous comprendrons alors de quelle manière l'*expérience* de la Conscience joue le premier rôle dans la création de l'acteur. Nous verrons également le théâtre se définir, de par ses propriétés analogues, avec certaines découvertes de la science moderne.

À partir de ces quelques précisions, nous poursuivrons nos recherches sur les phénomènes énergétiques, cause de la «dilatation» des différents corps de l'acteur qui lui confère une qualité de «présence» dans l'exercice de son art. Nous en examinerons les structures et en déterminerons les conséquences.

Nous terminerons cette étude en invoquant l'état d'esprit que l'acteur doit conquérir dans l'exercice de son art, état transcendant les multiples réalités de l'existence, permettant de révéler l'Être en l'acteur, et de lui indiquer la Voie.

* * *

BOISVERT, Nathalie, «Murmures de guerre»: écriture et mise en scène d'une pièce en tableaux à partir de textes personnels et d'improvisations collectives s'inspirant du thème de la guerre, précédées d'une réflexion sur la fonction d'auteur-directeur. [M.A.]

La création de *Murmures de guerre* s'est étalée sur une période d'un an et demi, de l'écriture du canevas, amorcée en septembre 1991 jusqu'à la présentation du spectacle au studio d'essai Claude-Gauvreau les 17, 18, 19 et 20 mars 1993. Le texte d'accompagnement se veut une réflexion sur la fonction d'auteur-directeur exercée lors de cette expérience de création qui témoigne d'un processus très particulier, soit l'écriture d'un texte à partir d'improvisations collectives. Les différentes tâches que l'auteur-directeur est appelé à prendre sont examinées à la lumière des trois phases de création d'une œuvre collective. On verra en quoi le processus de création de *Murmures de guerre* se rapproche ou se différencie de la création collective en général, et surtout, dans quelle mesure sa présence peut remédier aux différents problèmes habituellement liés à la création à partir d'improvisations collectives. Ainsi, on verra quelles tâches l'auteur-directeur est appelé à prendre lors de différentes étapes d'instauration de l'œuvre, soit la direction d'improvisation, l'écriture et la structuration du spectacle ainsi que la mise en scène, et comment se définit exactement cette fonction.

La réflexion amorcée ici questionne la place du texte scénique dans l'écriture dramatique et propose une plus grande concertation entre l'auteur et l'acteur. Elle remet en question, en les fondant l'une dans l'autre, les fonctions d'auteur et de metteur en scène. Inspirée de diverses expériences collectives, elle suggère une nouvelle façon d'aborder l'écriture dramatique qui s'inscrit dans une idée de *work in progress*.

* * *

DION, Michèle, «La Porte de l'ange»: Texte dramatique ayant pour thème la relation père-fille dans le cadre de la poétique du théâtre expressionniste. [M.A.]

La Porte de l'ange est un drame expressionniste de quinze tableaux qui a pour thème principal la relation père-fille. Confrontée à la mort de son père, Ariane vivra plusieurs transformations de sa conscience qui la plongeront d'abord dans un monde de souffrance et d'angoisse. Nous assistons alors à la destruction de son monde et à sa lente descente

aux enfers. La mort engendre chez elle un profond sentiment d'insécurité qui obscurcit son esprit et paralyse son action. En cherchant à comprendre le sens de la mort, Ariane trouve un sens à sa vie. Guidée par un Ange protecteur, Ariane explore les zones de son inconscient pour arriver à reprendre le pouvoir sur elle-même et sur sa vie. Par l'expérience intérieure, elle trouve la voie de sa réalisation dans la création. Conçus dans la tradition des textes expressionnistes d'August Strindberg, ce texte confond le réel et l'imaginaire pour nous ramener au véritable lieu de l'action, l'âme du personnage.

Dans le texte d'accompagnement, notre analyse portera sur la présentation des principales caractéristiques de la poétique expressionniste: refus du naturalisme, dimension onirique, action intérieure, itinéraire spirituel et utilisation de la psychanalyse. Et nous analyserons comment nous avons utilisé les principaux éléments de cette poétique dans *La Porte de l'ange*. Puis nous soulèverons quelques problèmes que nous avons rencontrés, de même que les solutions que nous avons trouvées lors de l'utilisation de la poétique expressionniste dans l'écriture de notre texte dramatique. Enfin, nous terminerons cette brève analyse par l'exposé de nos découvertes à la suite de l'expérimentation de cette forme d'écriture dramatique.

* * *

DUBEAU, Diane, «*Le Retour du séducteur*», *présentation interdisciplinaire accompagnée d'une réflexion à partir de la théorie du processus créateur de Didier Anzieu*. [M.A.]

Ce texte d'accompagnement est une réflexion sur le processus créateur d'après la théorie de Didier Anzieu. Au cours de ce travail, nous avons constamment observé notre cheminement afin de poser un regard critique sur les différentes étapes du processus créateur établies par Anzieu. Nous avons également utilisé cette théorie comme source de création pour la production intitulée *Le Retour du séducteur*, titre provisoire, présentée les 31 mars, 1^{er}, 2, 3, 4 avril 1993 à 20:00 sur la galerie extérieure du pavillon Saint-Thimotée de l'Université du Québec à Montréal³.

³ Un vidéo-témoignage de cette production est disponible à l'audiovidéothèque et au Département d'Art dramatique de l'Université du Québec à Montréal.

L'introduction de ce document précise l'objet d'observation de notre réflexion. Dans la première partie de ce texte, nous établissons les éléments théoriques et pratiques de notre recherche. Le chapitre I expose brièvement la notion d'œuvre chez Anzieu ainsi que les différentes étapes du processus créateur dans sa théorie. Le chapitre II retrace notre parcours vers la création du spectacle. La deuxième partie se sépare en cinq chapitres correspondant aux cinq phases de la théorie d'Anzieu. Nous y relatons notre expérience pratique du processus créateur et de sa relation avec les données théoriques ainsi que la transposition théâtrale qui en a été faite. Le chapitre III se penche sur la provocation du saisissement et sur le malaise de la dissociation. Le chapitre IV observe la résistance à la prise de conscience, puis constate la richesse créatrice d'une meilleure connaissance de ce processus et enfin donne quelques exemples de cette activité. Le chapitre V décrit le passage au code comme processus secondaire qui donne corps à l'œuvre ainsi que la façon que les choix peuvent s'effectuer. Ce chapitre se poursuit par une réflexion sur la matière et les matériaux concrets et abstraits qui façonnent l'œuvre. Le chapitre VI rapporte les difficultés d'observation de l'étape de la composition de l'œuvre et met en lumière un des moteurs de cette phase. Le septième et dernier chapitre jette un regard sur l'achèvement de l'œuvre et le rapport de l'artiste au spectateur. Finalement, la conclusion constate l'intérêt et l'importance pour l'artiste d'observer son processus par le biais de la poétique. Elle suggère également un renouvellement de la représentation en redonnant au théâtre son statut d'art.

* * *

GAGNON, Hélène, *Le jeu-spectacle, une dramaturgie fondée sur le jeu du spectateur. Étude politico-esthétique de trois productions («Casino», «Marché noir», «Congrès») développées par le Théâtre Dérives Urbaines.* [M.A.]

Le but de notre mémoire est de définir le jeu-spectacle, un théâtre de participation développé par le Théâtre Dérives Urbaines, selon une dramaturgie d'un genre nouveau. Le jeu-spectacle est né au début des années soixante-dix dans le courant des différentes expériences théâtrales orientées vers la participation du spectateur. Nous voulons montrer que ce dernier a su se détacher des autres approches du théâtre de participation pour trouver sa propre voie.

Notre étude du jeu-spectacle porte sur une dramaturgie fondée sur le jeu du spectateur à travers une démarche esthétique-politique. Nous analysons les trois

productions de la compagnie: *Casino*, *Marché Noir* et *Congrès* afin de trouver la définition la plus complète de cette dramaturgie. Nous avons choisi de procéder par le biais d'une analyse des influences qui ont marqué son évolution (Internationale Situationniste et Augusto Boal), ainsi que par l'analyse de certaines notions théoriques qui confirment sa particularité (le jeu, le spectacle, la fête). Nous terminons ce premier chapitre par une amorce de définition du jeu-spectacle.

Le deuxième chapitre propose une analyse dramaturgique des éléments qui rendent le mieux compte de la spécificité du jeu-spectacle, soit la structure, l'écriture et les personnages. Nous enchaînons avec l'étude de la mise en scène qui comprend la mise en espace, la durée et le rythme. Plus loin encore, nous abordons la question des spectateurs-participants et des règles. Finalement, nous donnons une définition du jeu-spectacle qui tient compte des différents éléments traités dans notre étude.

Notre analyse nous permet de constater que le jeu-spectacle favorise la participation du spectateur par l'utilisation d'un cadre ludique divertissant, tout en le plaçant devant des dilemmes qui le touchent personnellement et l'obligent à réagir aux choix qui lui sont présentés dans le cadre de la représentation. Nous n'avons pu cependant le relier à une idéologie politique précise puisque le discours de ce théâtre évite les prises de position partisans et ne propose pas de solution unique aux interrogations qu'il soulève.

Nous en sommes arrivés à la conclusion que le jeu-spectacle est un théâtre de participation d'un genre nouveau, fondé sur le jeu du spectateur et dont le discours repose sur une réflexion politico-sociale.

* * *

HAMEL, Monique, *Questionnement féministe de l'univers symbolique patriarcal au théâtre à partir d'un cadre d'analyse psychologique jungien, suivi d'une expérimentation pratique intitulée «Ailleurs»*. [M.A.]

Ce mémoire vise à élaborer un processus de création favorisant l'émergence d'un univers symbolique féminin au théâtre (théâtre gestuel). Dans un cadre d'analyse psychologique jungien, nous proposons un questionnement féministe de l'univers symbolique patriarcal au théâtre. Une expérimentation pratique intitulée «Ailleurs» suit cette recherche. Le projet est d'envergure puisqu'au préalable, il y a un travail de

conscientisation féministe face à l'univers symbolique patriarcal existant; cela suppose une compréhension et une déconstruction des codes établis. Puis, le lien avec le travail théâtral doit s'établir, être signifiant.

Comment et par quel processus est-il possible de créer un univers symbolique différent au théâtre? Voici notre hypothèse: la conscience féministe, déconditionnée des valeurs patriarcales, est indispensable lors du processus de création pour permettre l'émergence d'un univers symbolique féminin. Sans cette conscience, la symbolique et ses valeurs patriarcales intégrées, sont reproduites inconsciemment.

À travers un laboratoire d'expérimentation (ateliers d'art dramatique et entrevues), le choix du sujet, le choix des personnages, l'écriture dramatique, le travail sur la pré-expressivité, la conception des chorégraphies et le travail de réécriture dramatique (texte et partition gestuelle), nous en sommes venues à la conclusion suivante: notre processus de création s'est avéré efficace puisqu'il était adapté à notre propos et à nos choix esthétiques. Mais, il n'y a pas de processus infallible; il est à réinventer à chaque fois. Puis, le sens, l'interprétation et l'efficacité de la symbolique dépendent des critères de lecture et de la réception des spectatrices et des spectateurs. Notre hypothèse, quant à elle, s'est avérée juste et incontournable.

En résumé, ce mémoire-crédation propose un vocabulaire gestuel signifiant et une approche interdisciplinaire comme tremplin vers une forme théâtrale propice à la réception d'un univers symbolique féminin et d'un discours féministe actuel.

* * *

MONTEÍROS REIS, José Carlos, *La Théâtralité du sport: étude comparative entre le théâtre et le soccer à la lumière des grandes théories du jeu*. [M.A.]

Le but de ce mémoire vise à comparer le théâtre et le soccer à partir des théories d'Aristote, d'Artaud et de Cohen.

Aristote a élaboré la première théorie du théâtre et a été le créateur des lois qui régissent la tragédie. Il a aussi établi les principes et les concepts qui ont été utilisés comme point de départ par des théoriciens, non seulement dans le domaine théâtral, mais également dans la poésie et la littérature en général.

Artaud, dans le manifeste «Le théâtre et son double», a écrit la théorie du théâtre de la cruauté. Celui-ci voit le théâtre comme l'expression de tous les langages, par l'utilisation des gestes, sons, paroles, cris et feu que l'acteur recrée.

Cohen est l'auteur de la théorie du jeu. Il part du double sens du mot jeu pour établir les similitudes et les différences entre le jeu théâtral et le jeu sportif: *theatre is a kind of game*.

Nos expériences antérieures, en tant que joueur de soccer et acteur de théâtre, nous ont amené à questionner ces différentes théories et à les comparer afin de dégager les éléments communs et les différences entre ces deux disciplines. Quelques tableaux illustrent bien nos écrits.

Nous avons constaté qu'il existe des similitudes entre le théâtre et le soccer. Par contre, peu de recherches comparatives ont été effectuées à l'intérieur de ces deux domaines. Le soccer est considéré a priori comme une activité purement physique tandis que le théâtre revêt à prime abord un caractère plus intellectuel.

Les résultats de cette recherche ont démontré que le soccer et le théâtre possèdent des éléments communs et des différences. Les principales similitudes qui ont été dégagées portent sur: les protagonistes, les dirigeants, le lieu, le temps, les règles et conventions, l'origine et l'aspect éphémère. Quant aux différences que nous avons notées, elles ont trait aux buts, à l'usage de la technologie et à l'attachement émotionnel des spectateurs.

* * *

PAQUETTE, Claudine, «Les Rendez-vous de Kironassi»: Du texte dramatique à la représentation, exploration et intégration de deux approches stanislavskiennes (Jean-Pierre Ryngaert et Igor Ovadis) à un travail solo. [M.A.]

Du texte à la représentation, nous allons explorer et intégrer deux approches stanislavskiennes (Jean-Pierre Ryngaert et Igor Ovadis) dans le cadre d'un travail d'interprétation solo.

Le premier chapitre de notre recherche justifie notre choix de l'approche de Ryngaert. Puis, issu des points qui nous ont particulièrement intéressés, un survol du titre et de l'identité des personnages est effectué selon certains critères ryngaertiens. Nous enchaînons ensuite avec l'analyse d'un fragment surtout axée sur le repérage des volontés, des actions et des destinataires. Des réflexions et des hypothèses sur le fonctionnement et les nécessités de l'écriture de *Kironassi* concluent cette partie.

Le second chapitre de ce mémoire décrit l'analyse d'action telle que transmise par Igor Ovadis. Nous situons son apparition dans les recherches de Stanislavski, et traitons des changements qu'elle a entraînés dans le travail d'acteur. De plus, nous définissons certaines notions importantes s'y rattachant et les étapes qui en caractérisent son application.

Le troisième chapitre se concentre sur l'exploration de l'analyse d'action en intégrant les pistes d'interprétation décelées depuis celle de Ryngaert. Sont aussi appliqués certains processus propres à l'analyse d'action. Dans un second temps, l'intégration des approches dans le travail d'interprétation est mis en relation avec celui de la co-mise en scène. Nous y traitons des choix esthétiques et de l'utilisation des éléments scéniques inhérents à la mise en représentation.

Nous concluons sur la pertinence du choix des deux approches dans le cadre d'un travail d'interprétation solo de plusieurs personnages situés en des lieux divers.

* * *

THIBAudeau, Diane, *Dire la survie: phénoménologie de l'interprétation des «ressources» pour la représentation d'un personnage dramatique.* [M.A.]

Ce texte d'accompagnement est un retour descriptif sur les étapes du «faire-créateur» pendant lesquelles l'artiste cherche l'interaction et la simultanéité des actions physiques et sonores d'un personnage. La réflexion porte sur les éléments stimulateurs (ressources) et leur utilisation dans le processus créateur.

La création «Dire la survie» a été présentée⁴ les 5-6-7-8 juin 1991, à 20:30, au studio Claude-Gauvreau du Pavillon Judith-Jasmin de l'Université du Québec à Montréal.

L'introduction de ce texte d'accompagnement identifie tout d'abord les composantes du processus de création. Elle est suivie de la présentation du sujet, des objectifs et des déterminants de la recherche. Le chapitre I présente et décrit les différentes ressources privilégiées dans l'élaboration de l'œuvre. Le chapitre II porte sur l'intégration de chacune des ressources. L'application concrète de celles-ci et de leurs effets sur l'artiste est particulièrement examinée. La conclusion fait le point sur les acquis de cette expérimentation physique/sonore ainsi que sur son inévitable cycle.

(Département des Communications)

LAPLANTE, Yvon, *Étude du discours humoristique du monologueiste Yvon Deschamps de mil neuf cent soixante-huit à mil neuf cent quatre-vingt-quatre*. [M.A.]

Le monologueiste Yvon Deschamps a connu un succès jamais égalé par un humoriste au Québec. Les réussites répétées de ses spectacles et de la vente de ses albums le prouvent. Par la causticité de son discours et la pertinence des problématiques sociale qu'il aborde, il a participé à l'explosion des valeurs collectives et individuelles et au climat de contestation qui a caractérisé la décennie mille neuf cent soixante-dix.

Mais quel est donc le véritable discours du comique? Quelle vision du monde l'ironie et le cynisme de l'auteur camouflent-ils? Quels types de rapports le discours du monologueiste entretient-il avec le discours social et l'évolution historique du Québec? Critique ou appui des idéologies dominantes?

C'est inspiré par la conception bakhtinienne du rire et du comique, par la théorie du discours social de Marc Angenot et par la perspective historiographique de Linteau *et al.* et en nous appuyant sur le cadre méthodologique de Gérard Genette que nous entrepre-

⁴ Un vidéo-témoignage est disponible au Département de Théâtre.

nons ce travail de recherche. Plus précisément, nous identifions dans l'œuvre de Deschamps les figures rhétoriques qu'il utilise pour créer son univers métaphorique, les personnages qui y prennent part, les thématiques récurrentes observables à travers l'ensemble de ses monologues et les types de relations qu'ils entretiennent avec le développement du discours social.

(Département d'Études littéraires)

PARÉ, Christianne, *Le dialogue indicible ou à la recherche d'une présence*. [M.A.]

Un aveugle, un peu par hasard, se trouve à entendre, à la radio, une voix qu'il croit reconnaître. Il écoute les paroles d'une jeune femme qui, dans une sorte de témoignage naïf, d'autobiographie lacunaire, égrène des souvenirs, révèle des anecdotes de son quotidien et parle de sa cécité. Au même moment, très loin de là, une jeune femme vient juste de recevoir par la poste, d'une amie presque oubliée, une bande enregistrée. La jeune femme découvre la voix de celle qui lui parle et qui ne cesse de parler, comme si elle cherchait à avouer quelque chose: «Parler est la meilleure chose à faire», semble-t-on lui avoir dit. Cette voix se trouve être la même que celle que l'on entend à la radio de l'homme aveugle.

«Rassurez-vous, ce que vous lirez (n') est (pas) du théâtre!» Cette phrase qui exprime tout le contraire de ce qu'en fait elle ne dit pas, aurait pu servir d'avertissement au lecteur au début de la parolier. D'entrée de jeu, elle aurait servi à le dissuader de croire pleinement à ce qu'il allait lire. Cette ambivalence aurait forcé en quelque sorte le lecteur à demeurer dans le texte, à l'entendre plutôt qu'à vouloir le voir. En décrivant d'abord les différentes étapes du projet de création, puis en questionnant et en analysant ce qui a motivé son élaboration, l'appareil réflexif de ce mémoire vise à illustrer comment, par la parole, on peut arriver à écrire une voix. Ce travail d'observation, en plus de reconnaître une esthétique, affirme qu'entre le corps et le texte, entre l'espace et le temps, entre le personnage et le lecteur, entre l'idée et l'expérience, il y a des contradictions impossibles à ignorer, dont il faut au contraire chercher à tirer le maximum possible de significations et de sensations. C'est ce que l'appareil réflexif tente

de faire: traquer le système référentiel à l'œuvre dans le processus d'écriture de la parole.

* * *

HULSLANDER, Kenneth, *L'émergence d'une identité québécoise dans la dramaturgie anglo-montréalaise*. [M.A.]

Les changements politiques et sociaux que la société québécoise a connus depuis les trente dernières années ainsi que la constitution d'une société pluraliste obligent à repenser l'identité et la relation avec l'Autre. Au Québec, il existe un groupe qui aura un rôle à jouer dans les projets sociaux de l'avenir et qui, présentement, est en pleine crise identitaire. Ce sont les anglophones. Ce mémoire s'interroge sur la question de l'identité des Anglo-Québécois en général et des Anglo-Montréalais, entre 1980 et 1990.

En s'appuyant sur *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld et *Introduction à l'analyse du théâtre* de Jean-Pierre Ryngaert pour les questions théoriques, cette analyse de *Balconville* de David Fennario, *Scarpone* de Vittorio Rossi et *El Clavamista* de Colleen Curran a confirmé l'existence d'un nouvel espace imaginaire en rupture avec celui d'origine. Cette fissure entre l'espace originel, lieu de l'identité initiale, et celui de l'espace de transition, n'est pas seulement problématique, mais elle entraîne la destruction de l'espace transitionnel et la création d'un nouvel espace identitaire.

(Département des Sciences de l'éducation)

PRUD'HOMME, Luc, *Les Effets d'un atelier d'art dramatique sur le concept de soi des pré-adolescents*. [M.A.]

Cette recherche expérimentale traite des effets d'un atelier d'art dramatique sur le concept de soi des pré-adolescents. Pour ce faire, le concept de soi a été mesuré à l'aide de l'échelle du concept de soi des enfants de Piers-Harris, version traduite et adaptée par le Centre d'étude de recherche et de consultation liées à l'éducation (CERCLE) de l'UQAM.

L'étude a été réalisée dans deux écoles de la commission scolaire Chomedey de Laval, de septembre 1991 à juin 1992. Elle touche 135 pré-adolescents dont 66 sujets composent le groupe expérimental et 69 autres, le groupe contrôle. L'échantillonnage est composé de sujets des deux sexes, âgés entre 10 et 13 ans.

L'hypothèse formulée stipulait que des différences significatives au niveau du concept de soi, tel que mesuré par l'échelle de Piers-Harris, seraient observées entre le groupe de pré-adolescents qui participe à un atelier d'art dramatique et celui qui n'y participe pas.

L'analyse statistique des résultats (par Anova) infirme l'hypothèse émise. Les scores élevés de nos sujets au départ incitent à croire qu'un effet de seuil pourrait être en partie responsable des résultats obtenus. De plus, la stabilité des résultats observés suggèrent qu'il faudrait considérer la mise en garde de Wylie (1974) concernant la capacité d'un instrument auto-descriptif à observer des changements dans la structure du concept de soi général. Quoique l'instrument utilisé est reconnu comme l'un des meilleurs dans la littérature scientifique, il semble que sa sensibilité à vérifier l'impact d'une intervention éducative reste à démontrer. On peut enfin se demander si l'efficacité de l'activité dramatique, qui a été abondamment discutée dans la littérature scientifique, réside réellement dans un impact sur le concept de soi.

Ces résultats suscitent le désir de poursuivre des recherches dans cette direction, en composant l'échantillonnage de sujets qui ont un concept de soi peu élevé au départ. Il serait souhaitable d'identifier un instrument de mesure plus sensible aux variations dans la structure du concept de soi en général, ou d'utiliser des instruments qui mesurent les dimensions du concept de soi, ces dernières étant plus sensibles aux changements selon la littérature. Enfin, il faudrait investiguer plus en profondeur les relations qui pourraient exister entre ce programme d'intervention et le développement d'autres variables affectives.

* * *

BRETON, Odine, *Essai d'une taxonomie des objectifs pédagogiques de création collective en théâtre dans les cours-ateliers donnés aux adultes.* [M.A.]

Dans le milieu de la formation, le théâtre s'enseigne auprès de personnes qui veulent exercer la fonction d'acteurs professionnels. Aux ordres primaire et secondaire, le théâtre est reconnu comme une discipline autonome contribuant au développement de l'enfant et de l'adolescent et à l'épanouissement de leur personnalité. En milieu scolaire, on offre aussi aux adultes qui ne désirent pas devenir des professionnels, l'accès au théâtre. L'activité théâtrale est davantage offerte alors pour répondre à des besoins socioculturels que pour rencontrer des objectifs pédagogiques clairement identifiés. Pourtant les ateliers d'initiation aux théâtre dont la formation est axée sur la réalisation d'une création en groupe présentent, même si ce n'est pas leur objectif premier, des situations pédagogiques autres que celles relatives à l'art dramatique.

La présente recherche analyse une démarche de création collective dans le but d'identifier et de formuler les objectifs pédagogiques et les habiletés qui y sont développées, particulièrement les habiletés cognitives. Les données d'analyse proviennent de trois sources: les ouvrages de littérature spécialisée traitant des phases et des étapes de création collective, le cahier de planification des ateliers organisés par le chercheur lui-même et le journal de bord des activités réalisées avec les participants. Le modèle des quatre niveaux d'opérations mentales de Lonergan (1978), Angers (1985) et Palkiewicz (1988) a été retenu comme cadre de référence et cadre d'analyse des données recueillies. Les résultats d'analyse sont ensuite interprétés sous forme d'un essai d'une taxonomie des objectifs pédagogiques.

Cette étude exploratoire mène à la conclusion que la démarche de création collective en théâtre en plus d'être un moyen d'expression, de communication et de création est également un moyen de formation qui favorise le développement d'habiletés significatives chez l'adulte.

* * *

THERRIEN, Chantal, *L'Enseignement de l'art dramatique au primaire: fondements et pratiques*. [M.A.]

Le but de ce travail est d'élucider les notions véhiculées par les deux principales façons d'enseigner l'art dramatique au Québec dans une perspective d'orientation de l'action pédagogique. Il s'agit du jeu dramatique et de l'expression dramatique. De plus, nous voulons vérifier dans quelle mesure il est possible d'atteindre les objectifs du programme d'études d'art dramatique par l'utilisation du jeu dramatique auprès d'une classe de 5e année primaire.

Cette étude comprend deux volets. Le premier, plus théorique, clarifie les conceptions de l'art et de l'éducation sur lesquelles se fondent les objectifs du *Programme d'études en art dramatique au primaire* (MEQ, 1981). Ces derniers ne sont pas censés être atteints par la pratique du jeu dramatique aboutissant à un spectacle. Une telle conception ne se comprend que par l'analyse sommaire de l'évolution de la pensée occidentale ainsi que de ses effets sur l'éducation et, par ricochet, sur l'enseignement de l'art dramatique. Vient ensuite un bref historique de cet enseignement dans les écoles primaires occidentales, puis québécoises. Les principales approches qui se sont développées dans l'enseignement de l'art dramatique sont ensuite définies.

L'étude des fondements révèle que le programme actuel d'études en art dramatique est fondé sur une conception de l'art et de l'éducation liée aux conséquences du passage de la pensée rationnelle, caractéristique de l'Occident depuis Aristote, à la pensée intuitive héritée de Rousseau. Ce revirement philosophique aboutit à l'émergence d'un nouvel humanisme qui définit l'art et l'éducation comme des entreprises de libération plutôt que de maîtrise du moi ou d'une discipline, qu'elle soit scolaire ou artistique.

L'art se situe désormais dans le processus de créativité et non plus dans le produit de la création. Ce nouvel humanisme entraîne aussi le psychologisme en éducation, ce qui conduit à opposer développement de l'enfant à acquisition de connaissances. Par conséquent, l'art dramatique peut être pratiqué sans aboutir nécessairement à un spectacle, c'est-à-dire à un produit théâtral, et peut être enseigné sans inclure l'acquisition de connaissances spécifiques.

Or, une telle prise de position contredit l'humanisme plus traditionnel selon lequel «le respect de la culture et le respect de l'enfant sont inséparables» (Reboul, 1984, p. 41). Voilà le fondement de l'approche proposée dans le deuxième volet de ce travail. En effet, cette façon d'enseigner l'art dramatique a pour objectif « de privilégier la mise en rapport des enfants, dans toutes leurs possibilités expressives et créatrices, et du théâtre, dans toutes ses composantes et en tant qu'art de la scène» (Beauchamp, 1984, p. 42). C'est ainsi que nous nous proposons de démontrer, au moyen d'une recherche exploratoire et quasi expérimentale, menée auprès d'élèves de 5e année primaire, qu'il est possible d'atteindre les objectifs du programme actuel par la pratique du jeu dramatique aboutissant à un spectacle, compte tenu de la double nature du projet théâtral qui est à la fois pédagogique et artistique.

Il ressort finalement de cette étude que le choix d'une façon d'enseigner l'art dramatique dépend de l'option idéologique des décideurs et des enseignants.

E. UNIVERSITÉ CONCORDIA

(Département d'Éducation artistique)

RICHARD, Moniques, *Postmodernisme, pli baroque et pédagogie nomade: analyse de trois projets artistiques de réappropriation ludique du corps et de l'espace avec des enfants*. [Ph.D.]

Dans cette étude de cas, nous analysons trois projets pédagogiques réalisés avec des enfants. Face à la désincarnation du corps dans notre société postmoderne, nous explorons les rapports pragmatiques, poétiques et critiques, entretenus avec notre corps, autrui et l'espace environnant, afin de comprendre et d'améliorer ces rapports dans la pratique pédagogique.

D'abord nous situons historiquement la pédagogie artistique, par rapport au postmodernisme et aux paradigmes de l'éducation artistique. Malgré l'intérêt actuel pour le postmodernisme, en tant que mouvement artistique et culturel contemporain, la

pédagogie artistique offre peu d'exemples de mise en pratique de stratégies postmodernes, qui met en cause l'héritage moderne. Dans un contexte postparadigmatique, nos projets privilégient surtout l'approche pragmatique, par rapport à la dominance du paradigme expressif, dans la pédagogie moderne, et du paradigme objectif, dans la pédagogie nord-américaine actuelle. Ensuite, nous présentons un collage méthodologique qui combine la théorie fondée sur l'expérience, ou «grounded theory», et l'analyse théorique inspirée des écrits de Deleuze et Guattari. À travers la surface du texte, une poétique de la recherche est développée par le recours à la métaphore. Ainsi le pli baroque structure la mise en espace de la recherche. Le nomadisme oriente les stratégies pédago-artistiques d'occupation provisoire d'un territoire; il oriente également la traversée des frontières disciplinaires et des limites historiques.

Une théorie-en-processus émerge graduellement de l'analyse des données; elle se greffe à la description narrative des projets et s'ouvre sur la multiplicité des avenues analytiques, selon les rencontres théoriques effectuées. À l'affût des pratiques spatio-corporelles de l'artiste, de l'enfant et de l'enseignante, cette incursion nous amène à travers divers modes de sensibilité: du nomadisme baroque au nomadisme postmoderne, en passant par le nomadisme moderniste. Nous constatons l'éclectisme incarné du premier mode, l'éclatement néo-baroque du second et le cloisonnement désincarné du dernier.

Des stratégies artistiques, pédagogiques et spatio-corporelles sont dégagées des projets et regroupées selon trois autres ensembles qui caractérisent une pédagogie nomade: la *déterritorialisation* de la démarche pédago-artistique vers d'autres disciplines techniques ou domaines, la *collaboration* entre les membres de la tribu, formée de l'enseignante et des élèves, et la *mobilité* du corps dans les territoires couverts.

(Département de l'Art et d'Art-thérapie)

DUBÉ, Louise, *Intégration du jeu à l'art-thérapie*. [M.A.]

L'objectif de ce mémoire est avant tout de mettre en lumière comment le jeu peut s'intégrer de façon bénéfique à la pratique de l'art-thérapie, c'est-à-dire d'explorer

comment la capacité à jouer d'un individu peut l'amener à se développer personnellement dans le contexte de l'art-thérapie. Dans la poursuite de cet objectif, l'art et le jeu ont d'abord été situés dans une conception plus générale de la créativité, puis définis en fonction de leur spécificité propre et enfin mis en parallèle afin de mieux saisir leurs similitudes et différences ainsi que les liens existant entre eux.

À l'aide d'une étude de cas où le jeu a été intégré à la thérapie par l'art, j'illustre comment la dimension jeu en art-thérapie peut être bénéfique tant au plan de la création artistique que de la qualité de la relation thérapeutique et de la poursuite des objectifs thérapeutiques. L'art-thérapie est perçu comme un endroit privilégié où l'individu, aussi bien l'enfant que l'adulte, est appelé à se laisser aller à sa fantaisie créatrice et à son imagination sans l'obligation d'être performant et compétitif. Le jeu spontané y a une place de premier choix car il permet une ouverture à de nouveaux modes d'expression et facilite l'accès au monde des images et des symboles.

* * *

MOUZOURIS, Anastasia, *A Survey of Apollonian and Dionysian Tendencies As Seen Through Object Relations Approaches in Art Therapy*. [M.A.]

Le thème principal du présent ouvrage traite des tendances apolliniennes et dionysiaques sous l'angle de leurs applications théoriques et pratiques en thérapie par les arts.

Cette discussion théorique, qui consiste en une synthèse de concepts tirés des littératures, culte et mythes de la Grèce concurremment avec des formulations psychanalytiques sur l'esthétique et le développement du moi, trouve sa première inspiration dans l'ouvrage de Wilhelm Friedrich Nietzsche (1844-1900) intitulé *L'Origine de la tragédie* (1870-1871). Dans ce livre qui a fait époque, le philologue allemand élargit les fonctions symboliques des deux divinités grecques Apollon et Dionysos au delà de leur rôle mythique dans l'histoire de la Grèce et les présente comme des forces agissantes dans la création artistique, aussi bien que comme des états psychologiques coexistants qui sont partagés à la fois par l'artiste et par son auditoire. En tant que telles, ces deux tendances qui étaient à la base de sa philosophie esthétique devinrent ultérieurement la force d'impulsion sous-jacente au Mouvement romantique.

Le présent mémoire se veut une exploration des processus psychologiques que représentent symboliquement ces deux divinités eu égard aux forces réparatrices et destructrices inhérentes à l'expression créatrice et au développement du moi vus sous l'angle de la thérapie par les arts.

Sont incluses des pièces de dossiers et des illustrations tirées de séances de thérapie avec un jeune garçon à l'aide desquelles je me propose d'illustrer comment ce modèle peut être utilisé pour développer les approches pratiques et théoriques courantes à la thérapie par les arts, en vue de procurer aux thérapeutes une compréhension plus approfondie de leurs impressions cliniques.

(Programme spécial d'études individualisées)

BOIVIN, Hélène, *Écriture d'une pièce de théâtre intitulée «Zanzibar», suivie d'une réflexion sur le processus d'écriture d'un texte dramatique.* [M.A.]

Le texte dramatique *Zanzibar* est construit autour d'un personnage central: Gaby. Cette femme, enceinte de quelques mois, se prépare à se suicider alors que sa sœur Claude vient empêcher la réalisation de son projet. Une situation ludique et morbide s'installe entre les deux sœurs où amour, délire et cruauté ne cessent de se croiser, de se contaminer. Nous sommes au royaume des fantasmes où l'amour exclusif de l'autre va de pair avec le rejet du monde extérieur. Nous sommes dans un espace flou où la réalité sort de ses cloisons, où ces jeux à la fois cruels et délicats auxquels se livrent les deux sœurs aboutiront au jeu ultime: la roulette russe.

Le document d'accompagnement relève, dans un premier temps, de l'approche théorique de l'écriture dramatique. La seconde partie rend compte du processus de création suivi pour l'écriture de *Zanzibar*. La troisième et dernière partie consiste en une lecture analytique, un regard sur le texte en tant que matériau scénique.

* * *

GOLD, Muriel Nora, *The Fictional Family in Actor Training: A Technique to Develop Characterization*. [Ph.D.]

La présente étude décrit une technique de formation de l'acteur mise au point à l'Université, dans le cadre des cours d'introduction à l'art dramatique que j'ai donnés pendant six ans à quelque 300 étudiants. Cette technique pourrait servir d'étape transitoire dans la formation de l'acteur, où elle interviendrait entre les étapes trois et quatre de la méthodologie de Strasberg, c'est-à-dire entre les exercices de «physicalisation» et le travail sur des scènes écrites. Dans l'étude, cette étape est identifiée comme la création de personnages fictifs tirés de l'imagination de l'étudiant, personnages avec qui l'étudiant vit et qu'il joue pendant de longues périodes, à l'intérieur d'une structure familiale fictive. L'étude précise que Michael Chekhov avait prévu cette étape dans ses sept exercices visant à développer un personnage imaginé par l'acteur. À l'aide d'une série distincte de projets connexes, l'étude décrit comment la technique de la famille fictive peut être appliquée à des personnages d'œuvres écrites, dans divers styles.

La technique de la famille fictive est fondée sur le principe que la famille constitue un fonds commun d'expériences, une unité à laquelle chacun peut se rapporter. Cette technique permet de relier ce processus de groupe à des notions de dynamique familiale et à une méthodologie d'ensemble fondée sur les travaux de théoriciens du jeu dramatique tels que Richard Schechner, Eugenio Barba, David Latham et Cynthia Phaneuf.

S'appuyant à la fois sur le survol bibliographique et sur le processus de travail, l'étude démontre comment la technique de la famille fictive intègre certaines techniques bien documentées de formation de l'acteur tirées de diverses méthodologies et théories du jeu dramatique.

Elle montre également comment cette technique de développement des personnages peut être appliquée à la fois au style naturaliste et au style «non stanislavskien».

L'étude soulève les questions suivantes:

1. Quels liens théoriques y a-t-il entre l'approche de la famille fictive et d'autres techniques de caractérisation?
2. Dans un contexte où le théâtre est considéré comme un art libéral, comment l'approche de la famille fictive cherche-t-elle à améliorer les méthodes établies de

formation de l'acteur en ce qui a trait au double processus d'auto-exploration et de caractérisation?

3. Quelles indications a-t-on de l'efficacité de cette technique?

L'étude décrit et interprète le développement des sujets à partir de leurs réponses à des questionnaires et des entrées de leur journal. L'évaluation tient notamment compte des observations sur le processus faites en classe par le professeur.

(School of Graduate Studies)

BOTTENBERG, Joanne, *The Opera Text Production of Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Toward an Aesthetics of Collaboration.* [Ph.D.]

Les problèmes qui ont jalonné la collaboration Strauss-Hofmannsthal dans la production de livrets d'opéra et les façons dont ces artistes ont abordé et résolu ces problèmes revêtent une grande importance en ce qui concerne l'esthétique de la collaboration en matière d'opéra. Les principes et objectifs artistiques qui formaient la base de leur association, de même que la pratique qui orienta la production de leurs livrets sont déterminés en fonction des méthodes de travail, de l'autonomie et de l'influence exercée l'un sur l'autre par ces artistes, ainsi qu'en font foi la correspondance Strauss-Hofmannsthal et autres documents pertinents. Sont examinés les aspects de la collaboration et de la production de livrets qui posaient des difficultés à l'un des artistes ou aux deux. Sur cette recherche sont fondées des conclusions relatives au rapport entre les principes et pratiques de cette collaboration et la qualité des textes qui en sont le fruit. Ces conclusions ont trait aux aspects suivants: le choix des sujets d'opéra, de leur forme et de leur genre; la mise au point des scénarios dramatiques; les préoccupations d'ordre théâtral; le développement des personnages; la mise du texte en musique; la création et le soutien de l'intérêt dramatique; l'équilibre à maintenir entre autonomie artistique et collaboration; le rôle joué par la réceptivité. Le choix des sujets et des formes faisait problème en raison des divergences entre les goûts et les objectifs des artistes; le fait d'élaborer en commun des scénarios contribuait largement à la qualité dramatique de chaque livret d'opéra et, s'il était source de conflit, il colorait également de vitalité leur collaboration. Des préoccupations d'ordre théâtral opposaient parfois les artistes, mais

s'avéraient bénéfiques pour les opéras. Le développement des personnages et leur mode d'expression étaient au centre des préoccupations d'ordre dramatique des deux artistes, mais les divergences en matière d'approche et sur le plan des moyens artistiques posaient des difficultés à cet égard. Hofmannsthal privilégiait pour ses personnages un rapport aux idées, alors que Strauss privilégiait l'action dramatique; une combinaison des deux approches était souvent féconde, mais en certains cas passablement nuisible à la qualité du livret. L'aspect le plus positif de la collaboration fut d'apprendre à mettre un texte en musique de manière efficace. La façon qu'avait le librettiste de révéler discrètement le personnage et de développer un symbolisme qui ne se prêtait pas toujours à un traitement musical était source de conflit. Le besoin qu'éprouvait Strauss d'une expression à la fois forte et non déguisée des émotions des personnages et les difficultés que lui créait la structure symbolique des opéras mythologiques posaient de sérieux problèmes eu égard à la production du texte musical. Chacun des associés avait le respect de l'art pratiqué par son partenaire et se sentait disposé, jusqu'à un certain point, à subordonner sa propre habileté à la création d'une forme d'art composite. L'accueil du public et de la critique face à leurs opéras a dans une certaine mesure influé sur la production des livrets subséquents.